

DOSSIÊ

Sandra Rey
Eliane Chiron

O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea¹

Traduzido por Sandra Rey

Resumo

Para existir plenamente a arte necessita ser exibida em público. Nas sociedades contemporâneas o íntimo e o privado são cada vez mais mediatizados e embaralhados no espaço público. Na arte, os conceitos de íntimo, privado e público são distintos mas não podem ser pensados separadamente. Como esses conceitos se articulam na arte contemporânea? Como distinguir o íntimo em relação ao privado e público, na arte? Quais são as questões aí implicadas? As perguntas colocadas por Sandra Rey à Eliane Chiron buscam esclarecer e debater as relações entre o que é da ordem do íntimo, do privado e público, na arte contemporânea.

Palavras-chave

O íntimo. Privado. Público. Ato criativo. Arte contemporânea.

1. Em parte, as presentes questões foram publicadas na edição do Caderno de Cultura da Zero Hora de 29 de março, 2014, em Porto Alegre. Naquela ocasião, Elaine Chiron realizou o Seminário *O íntimo, o público e o privado, na arte contemporânea* no Programa de pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, e a exposição individual *Fazer ressurgir a pintura*, na Galeria Mamute, em Porto Alegre. Com o objetivo de aprofundar o tema para esta edição na Porto Arte, outras perguntas foram incluídas na entrevista.

Como citar:

REY, Sandra; CHIRON, Eliane. O íntimo, o privado, o público na arte contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-14, jul.-dez. 2017. **e-ISSN** 2179-8001. **DOI:** <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.80125>

SANDRA REY:

Em certa ocasião você disse que “a arte se concebe no íntimo da solidão, mas esta somente adquire sua plena existência quando exposta em público”. Como você distingue o conceito de íntimo em relação ao privado e público, na arte contemporânea?

ELIANE CHIRON:

Quando nos referimos à arte contemporânea essas três palavras são distintas mas não podem ser pensadas separadamente. O artista parte de suas emoções e sentimentos pessoais, experimentados na sua vida privada. Agregando experiências as mais diversas, a obra vai dar uma forma a algo de novo que emerge dessa fusão. O trabalho artístico é esse processo de formação. Mas, para existir plenamente, a arte precisa ser mostrada em público uma vez que faz surgir novas emoções que só existem se compartilhadas. Em público, o que a obra promove são emoções impessoais. Quando a obra encontra o público, numa espécie de transferência, somente então surge a parte íntima, impessoal, da obra; esta escapa ao artista que não tem consciência quando concebe a obra.

SR:

No prefácio do livro² organizado por você, foi considerado que nas sociedades contemporâneas o íntimo e o privado são cada vez mais mediatizados e confundidos no espaço público. Na realidade, as redes sociais da internet incitam a exposição da vida privada assim como as sobreposições entre os espaços públicos e privados. Você introduz no par privado-público o conceito de íntimo. No que diz respeito à arte, como você aproxima — ou distingue — os conceitos de íntimo e de intimidade?

EC:

No senso comum os conceitos de íntimo e de intimidade se opõem. No entanto foi preciso discerni-los porque às vezes são confundidos, e isso não somente no senso comum. Escrevendo sobre o íntimo na arte, o que ainda não havia sido abordado sob o ângulo da relação com o público e o privado, descobri sua singularidade, o que o distingue claramente da noção de íntimo nas nossas vidas. Por

2. *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Sous la direction d'Éliane Chiron et d'Anais Lelièvre. Paris: Publication de la Sorbonne, 2012.

exemplo, várias pessoas podem ser íntimas ou fazer parte de um círculo íntimo. No que diz respeito à vida, objeto de estudo da antropologia, da sociologia, da psicologia, da psicanálise, principalmente, nós poderíamos falar de modo geral de intimidade das relações humanas ou de um modo de ser (o *Heim* da língua alemã). Usá-lo como adjetivo para evocar, por exemplo, lugares íntimos. Estamos, então, no que os historiadores denominam o privado do privado, o que não se ajusta ao modo de funcionar da arte. Quando estava organizando o livro coletivo sobre o íntimo na arte um amigo sugeriu-me solicitar um texto a um médico ginecologista. Era exatamente o que queria evitar, visto que temos a tendência de confinar as mulheres na sua “intimidade” — sexual — entenda-se, o que não é tolerável, apesar de, no livro, o íntimo nunca seja separável do corpo. Enfim, para distinguir de outros termos o íntimo na arte, observemos que a respeito dos quadros de pequenas dimensões, se possa observar o caráter intimista como uma característica do tema tratado (Chardin, Vermer). Entretanto esse caráter intimista não diz respeito ao que é propriamente artístico. Não se poderia dizer que são quadros íntimos. Enfim, uma vez mais, o que distingue o íntimo na arte é o fato de ser impessoal, isto é, de concernir indiferentemente todo mundo. Acredito que a arte é para todo mundo e não somente para uma elite, pesar de, nessa elite, pessoas mais abastadas que outras possam crer que somente elas podem compreender a arte, principalmente a arte contemporânea. O íntimo na arte é um adjetivo substantivado, quase neutro, em todo caso não dirige-se a ninguém em particular. Lyotard disse, com razão, que a arte é “indestinada”. Se procurarmos por outra comparação nas expressões da arte, falaremos da dimensão sensível da arte da qual participa, por exemplo, a qualidade pictórica de um quadro (que o distingue de sua reprodução). A sensibilidade nada tem a ver com essa história, seria uma interpretação errada, confundindo o sensível captado por todos os sentidos corporais, partilhável, e a particularidade psicológica que se atribui a alguma pessoa. Assim evocaríamos a “sensibilidade” das mulheres, já que essa qualidade é requisitada pelos papéis sociais que lhe são atribuídos, os quais tendem a confiná-las na intimidade da casa.

SR:

Como você situa as manifestações do íntimo na arte contemporânea; o íntimo teria a ver com a superexposição da vida privada nas obras de arte contemporâneas, ou seria o conceito de íntimo melhor situado em relação as motivações, digamos, “profundas” que levam o artista a produzir o ato criativo?

EC:

A “a superexposição da vida privada nas obras de arte contemporâneas” participa de um processo histórico de longa duração. Resumindo, eis aqui alguns

pontos de referência: na Roma antiga, a esfera privada, confinada no *domus*, era reservada a tudo o que dizia respeito ao processo vital, e aos corpos, desde o nascimento até à morte. Tudo deveria se manter escondido. Os escravos, as crianças, as mulheres ficavam submissos ao poder do *pater familias*. No espaço privado, as pessoas eram exatamente *privados* da liberdade concedida no *ágora*, aos cidadãos (os homens). Isso é sublinhado por Hannah Arendt, que — e isso já diz alguma coisa — é uma mulher. Hoje nascemos e morremos no hospital. No século XVIII, o íntimo substitui o privado de maneira precária, tornando-se público através, principalmente, do romance e da poesia. Hannah Arendt dirá que o íntimo só adquire sua plena consistência quando exposto ao público, aos olhos de todos. As obras de arte participam dos objetos da cultura que fundam nosso mundo comum.

Não é sem interesse constatar que a superexposição dos corpos na arte, até então toleradas somente na esfera privada, invisíveis, debutou com artistas mulheres. Durante muito tempo confinadas no papel de esposas, de modelos e de musas, elas inverteram a situação servindo-se de seu próprio corpo como material (Claude Cahun, Gina Pane, etc.). Aliás, tem uma questão social aí: meu corpo me pertence (e faço dele uma arma política). A fotógrafa Bettina Rheims acaba de fazer o retrato *Femen* completando um processo que realiza uma aliança inédita entre o mundo da política e o mundo da arte, ambos necessitando do espaço público para existir. Poderíamos dizer que tudo o que foi oculto durante muito tempo, banido, condenado pelas sociedades, tem a tendência de tornar-se público e, ao mesmo tempo, tema apropriado pela arte. Na realidade a arte vincula-se aos momentos de mutação, de metamorfose, de crise. Para um indivíduo anônimo, mostrar na internet sua vida privada significa fazer-se reconhecer no seio do espaço público, instância de legitimação da arte e da política. Daí a atualização e amplificação do slogan premonitório de Wahrol: “no futuro, cada um pode pretender seus 15 minutos de celebridade”.

Quanto à segunda parte da questão, desde que o artista não é mais tributário de um mandatário ou mecenas, a *doxa* faz crer nas “motivações profundas” do artista. Elas preexistiriam à obra; esta seria depositária de um suposto fardo psicológico pessoal, alojado nesse mais “profundo”, o qual liberaria seu autor. O que levaria a considerar uma obra como equivalente da palavra “liberada” sobre o divã do psicanalista. O suposto artista seria então dotado de uma egolatria superficial que se divertiria numa hipotética intimidade de seu eu, o qual conteria o conteúdo da obra. Ora, o que se exprime na obra nunca é esse “eu interior” de existência mais que duvidosa, como nos fazem crer, pelo menos no Ocidente. Lembremo-nos entretanto que Foucault substituiu o autor pela “função-autor”, e que Lyotard nos alertou ao fato que o artista é alguém com “pouco eu, poucas defesas, mas com muitas reservas de forças disponíveis”.

François Dagognet denuncia a ilusão da “profundidade” de um corpo onde se alojaria, bem escondido, o íntimo. Ora, é na superfície que tudo se joga, num contato onde o dentro e o fora se permutam, e se confundem. É esse o sentido, seguidamente mal compreendido da frase de Valéry, “o mais profundo, é a pele”. O significado da frase de Valéry deveria ser procurado na embriogênese: Dagognet, filósofo e médico, lembra que a pele do corpo humano provém da superfície da primeira célula do embrião a qual, no curso de seu desenvolvimento, produz por fim uma inversão do dentro e do fora. Daí o vibrante elogio das superfícies por parte de Dagognet, que sabe do que está falando.

Através da função de “médium” do artista, enunciada por Duchamp como sendo um elemento neutro (como uma lâmina de platina numa reação química), uma obra exprime algo de geral: a autonomia dos organismos vivos, suas mutações através de interfaces com o meio ambiente. A obra o faz intensificando o real, através de uma forma na qual se articulam relações inéditas entre domínios até então inconciliáveis. Por exemplo, Duchamp irá procurar “ideias diferentes para juntá-las”, tomadas em diferentes épocas.

Apesar de ancorada nas relações íntimas do artista com o mundo que o rodeia, segue-se um descompasso com o presente, e uma função premonitória. O nú de *Étant donnés* de Duchamp, com seu sexo ambíguo, antecipa a questão atual dos transgêneros, que ele não cessou de trabalhar (pensemos na *Monalisa* com bigodes e, em seguida, raspados). Louise Bourgeois sorrindo como a *Monalisa* na foto de Mapplethorpe, segurando nos braços sua escultura *Fillette* na forma (também ambígua) de sexo masculino superdimensionado — ou de boneca — são o mesmo caso. Cada um deles nos coloca em presença do mito platônico do *Banquet*, quando os sexos ainda não haviam sido separados. Cada um vai mais longe, antecipa o vai e vem entre os sexos biológicos, tornado possível pelos tratamentos hormonais e pela cirurgias. Vemos nesses exemplos que “o corpo artista não se restringe nem no corpo do artista nem a nenhum corpo definido do por sua identidade voluminosa” (Lyotard). Além disso, fora de lugar no mundo ao seu redor, o artista é aquele que remove as barreiras do seu entorno, trazendo consigo uma memória que excede seu tempo e sua vida. Isso nos lembra do que somos feitos: as mesmas partículas daqueles que existiram em tempos os mais remotos do cosmos. E isso nos faz sonhar. Vem daí nossa relação realmente íntima com as estrelas. E, para tomar um exemplo mais célebre, compreendemos muito bem o desejo de Mondrian: realizar quadros cuja relação da linha do horizonte do mar e a multiplicidade do céu estrelado, sejam equivalentes. Ele procura apenas refazer esse gesto imemorial: unir novamente a terra e o céu. E, assim fazendo, ele também quer eliminar, com a mesma radicalidade de Duchamp, qualquer interioridade. Se existe profundidade, é aquela do tempo. O principal material da arte, talvez, tenha sido sempre o tempo.

3. SAG, J. P.. " L'intime dans la psicanalyse". In *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Sous la direction d'Éliane Chiron et d'Anais Lelièvre. Paris: Publication de la Sorbonne, 2012. P.149-155.

SR:

Jean Pierre Sag³ situa o conceito de íntimo na psicanálise não como sendo o que nos recusamos de comunicar conscientemente; aquilo que nós controlamos e protegemos zelosamente no interior de nós mesmos, mas como sendo a parte do desconhecido que não sabemos que abrigamos em nós. Como você vê as manifestações dessa "parte do desconhecido" se manifestar nas obras de Niki de Saint-Phalle, por exemplo, para citar um dos exemplos que você analisou.

EC:

Você coloca uma questão essencial que permite compreender, ainda, essa injunção de Lyotard: que não se faz psicanálise das obras de arte. Niki de Saint-Phalle precisamente, quis tornar-se pública, dizer tudo e escrever sobre si mesma. Num livro intitulado *Mon secret*, ela não escondeu o incesto vivido com a idade de oito anos. Esse desconhecido que nós não saberíamos que se abriga em nós, segundo a psicanálise, o artista lhe dá uma forma, ele o expõe publicamente. E isso muda tudo: esse desconhecido é colocado em circulação, é compartilhado, se experimenta. O desconhecido na criação, que eu chamo de X, está, aliás, no coração das minhas pesquisas e de minhas publicações, desde sempre. Só o artista é capaz de mostrar, escondendo. Porque exibido em público, o trabalho do artista permite o que Hannah Arendt enuncia: que "a presença dos outros vendo o que nós vemos, entendendo o que nós entendemos, (...)nos assegura da realidade do mundo, e de nós-mesmos". O que faz com que Louise Bourgeois escreva: "*Art is a guaranty of sanity*" (A arte é a garantia de sanidade). Quanto à Niki de Saint-Phalle o fato de ser uma artista que durante toda sua vida nunca cessou de trabalhar, e de mostrar suas obras, (inicialmente os *Tirs*, a qual o público participa, depois as *Nanas* que são colocadas no espaço público, o *Jardin des Tarots*, que se pode visitar, etc.), impediu a artista de esmorecer na loucura. Dar uma forma ao desconhecido, ao que não tem nome (que permanece oculto, inominável), equivale a exterioriza-lo, significa adquirir poder sobre esse incógnito. Ela dirá: os homens tinham o poder, e "o poder, eu o queria". Poder que Niki de Saint-Phalle exercerá plenamente na sua arte, no espaço público, aos olhos de todos, já que o poder não existe na esfera privada. Se apoderar do desconhecido, em uma obra exibida publicamente, poderia ser uma definição daquilo que se denomina fazer uma obra de arte. Esse é o tema do livro de Henry James: *Le motif dans le tapis* em torno de um segredo que nunca se saberá. Jacques Leenhardt conclui assim o posfácio do livro: o crítico que compreendeu a obra "partiu da premissa correta: o *punctum*, o efeito que o texto lhe produziu— [...] Porém se faltar essa impulsão primeira, então a literatura permanece letra morta".

SR:

No seu ponto de vista, quais os artistas contemporâneos cujas obras são exemplares das problemáticas colocadas pelas confluências entre o íntimo, o privado e o público na esfera da arte?

EC:

O que conta para o artista não é o que ele vive, mas o que faz com o que lhe acontece; não são as coisas, mas sua relação com as coisas, e como dá forma a isso. Esse será *Le parti-pris des choses* de Francis Ponge ou *La fabrique du pré*, que lhe permitirão escapar da psicologia, a qual ele não acredita, e eu o compreendo. A arte é a metamorfose em ato dessa *uniface*⁴ *pulsional* através da qual o artista faz corpo com as coisas do mundo. Ponge “fará corpo” com um copo de água, com o sabonete, o camarão, etc. Foi assim que Kafka escreveu: “Entre o mundo e eu, escolher o mundo”.

A partir daí, numa espécie de salto para fora de si mesmo, o artista não está mais na vida real, na vida privada, mas se inscreve *na vida da arte*, de gesto em gesto, de uma sociedade a outra, de uma época a outra. Para Valéry, as obras de um artista são feitas para camuflar ou travestir o que ele tem de mais pessoal. A vida do artista enquanto artista é aquela de sua arte. Van Gogh queria que o dinheiro enviado por seu irmão Théo, que lhe permitia viver como pintor, servisse apenas para pagar o que lhe custava o material para pintar, a fim de que a obra fosse o equivalente exato da vida (nesse sentido ele estava à frente do movimento *Fluxus*; assim, dizia logicamente, querer “habitar o país dos quadros”). Na realidade, só nos sentimos tão intensamente “*chez soi*”⁵ no espaço de uma exposição pessoal. O historiador Daniel Arrase relata essa fórmula do Renascimento italiano, atribuída a Brunelleschi, que “todo pintor se pinta” e, acrescentava Savonarole, “enquanto pintor”, “segundo seu conceito”. Valéry tem razão em afirmar que é a obra que faz o artista e não o inverso, que o autor não é uma pessoa, é somente aquele a quem se atribui uma obra. Os artistas só contam sobre sua vida aquilo que se confunde com sua arte, isto é, o que é vivo na sua relação com o mundo. Duchamp, ou Louise Bourgeois, nas entrevistas, falam de maneira criptografada. “É preciso ler nas entrelinhas, quando eu falo”, ponderará Louise acrescentando: “em mim não há nada de literal, jamais”. Em Duchamp, também, todas as palavras tem duplo sentido, é preciso decifrar. Tanto uma quanto o outro, escondem da publicidade do espaço público tudo que deve permanecer “privado” no sentido próprio, tudo que eles não querem expor em público.

SR:

Nas obras cujos temas não são diretamente abordadas as questões de ordem da vida privada do artista, ou nas quais o íntimo esteja mais ou menos oculto

4. Eliane Chiron menciona a expressão de Lyotard “*uniface pulsionnelle*”. A palavra “*uniface*” nesse contexto significa uma superfície com uma única face, que não tem avesso (como a fita de moebius). (N. de T.)

5. “*chez soi*” aqui pode ser traduzido tanto como no sentido literal “em casa”, como no sentido metafórico de sentir-se à vontade, no lugar que lhe é próprio.

nas obras, você julga ser possível discernir as motivações que o artista não comunica conscientemente? Você concebeu um método para analisar a parte do íntimo nas produções da arte contemporânea?

EC:

Sim, é possível discernir as motivações inconscientes de um artista. Citarei dois exemplos: o historiador da arte Daniel Arasse, nas suas obras *Le sujet dans les tableaux* ou em *Histoires de peintures*, soube ver a parte íntima escondida nas obras que analisou. Isso é apaixonante e resulta de um conhecimento profundo da época (o Renascimento italiano). Citarei um outro exemplo: a exposição de imagens de *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, obra ilustrada do pintor de história francês Jean-Baptiste Debret. No catálogo, Jacques Leenhardt, curador da exposição, explica claramente no que essa obra, além de sua função documental, pode ser qualificada como artística: Debret, a partir de seu passado de artista francês tendo vivido a Revolução, sempre buscou “construir um significado mais coletivo, a partir das circunstâncias particulares que lhe foram impostas [...], ninguém concebeu tão claramente um dispositivo de imagens e de pensamentos que tornassem perceptíveis a inteligência sobre a direção que estava indo esse Brasil nascente”.

Meu método provém do *punctum*, mais precisamente da extensão do *punctum* barthesiano até a totalidade das obras de arte. Compartilho com Jacques Leenhardt, aliás, desde 1996, essa ideia da antecendência do *punctum* sobre o *studium*, e também com Icleia Cattani que me convidou a ministrar, naquele ano, um seminário em torno desse conceito, no Mestrado em Artes Visuais. Esse método vai ao encontro daquele de Daniel Arasse, cujo trabalho consiste em responder de maneira lancinante, à seguinte questão: “o que faz com que um quadro, um afresco, um lugar pintado, me emocione?” (*Histoires de peintures*).

Minha hipótese é a seguinte: já que Barthes fala do dedo da criança que toca para ver, devemos poder, sem nenhuma ideia preconcebida, tocar realmente com o dedo o que vai nos tocar (à certa distância), numa obra. A partir de então podemos desenvolver um discurso erudito, que não será uma teoria colada sobre a obra, não a reduzirá a um conteúdo exterior, nem a uma estreita autonomia do médium. Eu lembro de uma longa conferência muito culta sobre *La parabole des aveugles* de Bruegel, o Antigo. Eu me aborrecia bastante e disse-me que iria investigar por mim mesma. Deixando meu olhar errar pela superfície da projeção, vi que os pés do cego, no centro, parecia resvalar sobre o solo que repentinamente parecia vertical. Esses pés, que não foram feitos para caminhar, assim como o solo na parte baixa da cena, pareciam, aos meus olhos, embaralhados na superfície da pintura que se prolongava enviesada no meio do quadro, e não representavam nada. O *punctum* era o ponto de encontro da mão desse cego do meio, até a parte de baixo do sino, e da bengala. Eu não via na parte de baixo da bengala nada

além da pintura informe cor de terra, vista como num corte geológico. Imediatamente compreendi o quê o artista nos dizia, sua ideia verdadeiramente pessoal e íntima: que os cegos éramos nós, observadores, que não sabíamos ver a pintura como matéria e colorido a ser depositada para compor além do contexto religioso e político do tema tratado. Essa primeira experiência, já faz bastante tempo, foi o modelo de todas as outras, esse foi o primeiro *punctum*, tornado um método que apliquei em Duchamp. Para esse artista eu queria pesquisar como ele poderia tocar *indiferentemente*, tanto as mulheres quanto os homens. Eu não encontrava em lugar algum o texto que me ajudaria. Daí minhas análises desse “anartista”, duelando os discursos convenientes. Análises bem acolhidas, entretanto, pela AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) na França, em 2016 e 2017. Mas esse assunto já tinha sido o tema de meu seminário em Porto Alegre, em 2014, a convite de Sandra Rey.

SR:

Como você faz a ponte entre os dados biográficos de um artista como Duchamp e a interpretação de sua obra? Você acredita que a vida privada do artista, isto é, sua biografia, pode fornecer pistas sobre essa liberdade paradoxal que encontramos nas obras de arte, de “mostrar o que esconde”?

EC:

Todos os artistas são assim, mas Duchamp é um bom exemplo de artista que mostra o que esconde. Cada uma de suas obras tem um sentido manifesto, geralmente intelectual e pornográfico, ou erótico. Entretanto, no início de seu texto mais importante: *Le processus créatif* ele citou essa frase de T.S. Eliot: “quanto mais o artista é perfeito, mais completamente serão separados nele o homem que sofre e o espírito que cria, e tanto mais perfeita a maneira pela qual o espírito absorve e transmuta as paixões que compõem seus materiais.”⁶ Sensibilizada por essa frase (sobre o *punctum*), pareceu-me evidente que através dessa citação, ele falava de si próprio. Eu busquei saber como “o homem que sofre” poderia ser Duchamp, ele mesmo. Quando se coloca essa citação em relação com certas frases dele, descobrimos novas pistas. A propósito de *Fountain*, que é um mictório virado de cabeça para baixo e assinado R. Mutt, ele disse em uma entrevista: “Eu escolhi o objeto que tinha as menores chances de ser amado” o que significa que esse objeto lhe representa, *escondendo-o*. Isso porque Duchamp nasceu pouco depois da morte de uma irmã com 13 anos de idade. Sua mãe esperava que a criança que iria nascer fosse uma menina que substituiria a garota que ela amava. Decepcionada, ela nunca amou esse garoto. Marcel Duchamp passou sua vida de artista a tentar transmutar em arte a tragédia de seu nascimento, e se dar o direito de existir. É nesse sentido que

6. Citação do livro *Le processus créatif*, de Marcel Duchamp, ed. L'échoppe, Paris, 1987. (N. de T.)

precisamos compreender quando afirma “que é necessário pagar o ar que respiramos” e que “a respiração é uma obra de arte que fazemos sem pensar”. De seu *Grand Verre* (outro autorretrato), ele dirá: “eu acabei por amá-lo”, depois de ter trabalhado oito anos e de tê-lo deixado “definitivamente inacabado”. Na sua obra póstuma, *Etant donnés*, olhando bem, nós o vemos de perfil chorando, escondido na paisagem. Podemos decifrar toda sua obra dessa maneira que se parece com os jogos humorísticos ilustrados nos jornais onde ele trabalhou como designer na juventude. Escrevi artigos a esse respeito. Veja você que eu completo aqui minha resposta à questão precedente sobre o *punctum* e o método.

SR:

Sim, e obrigado por expor claramente seu método. Mas sigamos adiante, como você interpreta, por exemplo, os cruzamentos entre os conceitos de íntimo, privado, e público, na obra *Prenez soin de vous* de Sophie Calle, exposta na Bienal de Veneza, em 2007?

EC:

Ela apresentou assim a exposição: “Recebi um mail de ruptura. Eu não soube responder. Foi como se não me fosse destinado. E terminava por essas palavras: Cuide-se”. A artista pediu, então, a mais de 100 mulheres de diversas profissões para responder no seu lugar, cada uma à sua maneira. Ela expôs essas respostas, a maioria na forma de vídeos, e de fotografias. Foi Sophie Calle, a mulher, que não soube responder, naquela situação de sua vida privada. Mas foi a artista Sophie Calle que decidiu fazer com isso uma exposição (já que essa é a única questão que se coloca para o artista: com o quê fazer uma exposição?). O que foi exposto não foi a vida privada de Sophie Calle. A exposição dá uma forma à impossibilidade, muito íntima, de responder. Essa forma é pública, mostra esse íntimo partilhado, que só pode existir se compartilhado em público. Já que é o nosso íntimo, de homens e mulheres, que toma parte na exposição; esse íntimo coletivo o qual é mostrado como escondido. Quando um jornalista perguntou à artista se o autor do mail de ruptura foi ver a exposição, ela recusou responder alegando que isso dizia respeito à sua vida privada. A arte jamais tem a ver com a vida estritamente privada. A arte parte do que é particular, dá-lhe uma forma juntando outros elementos heterogêneos, que tornam esse particular coletivo.

SR:

Você concebeu um método de pesquisa articulando a prática artística à pesquisa teórica. No prefácio do seu livro *L'énigme du visible, poïétique des arts visuels*, Jacques Leenhardt observa que encontramos no seu pensamento teórico uma certa suspeita no que diz respeito à racionalidade muito organizada

que se conteria nos limites da argumentação discursiva. Ele coloca você numa genealogia do “enigma do visível”, cuja inspiração seria fraternal àquela de Aby Warburg. Você atribui ao fato de ser artista - e por isso conhecer o processo de criação pelo lado de dentro - a interpretação das obras enquanto “enigmas” para contornar as afirmações peremptórias da história da arte, conduzindo o leitor por terrenos mais instáveis?

EC:

A instabilidade faz parte de tudo que está vivo. Os artistas mais que outros, sem dúvidas, são sensíveis à esta instabilidade e sabem que longe de a reduzir, é preciso atribuir-lhe forma e, assim o fazendo, amplificá-la. A arte inventa novas emoções ou dá novas formas à emoções existentes. Isso não se consegue com apoio de um pensamento exclusivamente racional e discursivo. As ciências cognitivas descobriram, já faz bastante tempo, a função das emoções na aprendizagem.

Além do mais, hoje, quando pensamos que já vimos tudo o que se pode ver com ajuda de aparelhos cada vez mais potentes (a exemplo dos 66 telescópios do Chile), sempre permanece o que resta entre as imagens e as palavras, e entre as próprias imagens, isso ao infinito, como Warburg estudou na iconografia da Grande Guerra. Warburg deslocava sem cessar as imagens a fim de criar, pelo contato entre elas, efeitos de sentido cada vez diferentes. Para ele nada era estável, nem mesmo sua teoria, essencialmente apoiada nas imagens, foi seguida de uma verdadeira argumentação discursiva. Enfim, Warburg se comportava como artista, colocando em questão suas descobertas. O fato de colocar em relação somente imagens, o que precede a aquisição da linguagem falada, lhe permitia, sem dúvida, situar sua reflexão num estágio anterior à linguagem. Ele passava seu tempo a destruir seus pontos de referência, e isso até a loucura. Sem pontos de referência exteriores, só podemos pensar ou criar a partir de sofrimentos vividos e, como fez Warburg, ou o fez Barthes com a fotografia, a aproximação das obras de arte deve partir daquilo que nos toca, nos fere. Na realidade, um pensamento dedutivo, linear, não desfruta do mesmo lugar depois que a física quântica comprovou o descontínuo. Assim como, a cada obra o artista refunda o mundo que é seu, a teoria (que significa ir em procissão) não pode mais se apoiar sobre verdades estáveis. Nós não estamos mais numa história da arte onde as causas produzem efeitos, mas num mundo onde o aumento de conexões neuronais faz emergir novas formas de vida da arte. Um mundo em que, sabemos, somos feitos do mesmo material que a totalidade do universo com a qual cada artista, assim como cada teórico, encontra pontos de contato. Precisamos partir novamente desses pontos de contato cada vez que teorizamos, buscando-os em nós, sem continuidade com o que o precede. Isso supõe, na realidade, trabalhar como artista, começar tudo novamente. Esses pontos de contato correspondem

a tantas quantas forem as “primeiras impressões” que o artista busca sem cessa, sem se apoiar sobre suas conquistas, não capitalizando a partir de um capital. Degas é um bom exemplo disso: ele amava fazer esculturas com cera, dizia, pelo prazer incomparável de poder destruí-las e recomeçar tudo novamente. Como Warburg, fazendo e desfazendo suas combinações de imagens.

SR:

A arte contemporânea pode ser definida por um pluralismo radical. Podemos fazer arte com qualquer material, procedimento ou técnica, isto é, as regras não são pré-estabelecidas ou dadas antecipadamente, de uma vez por todas. Isso propicia grande liberdade ao artista mas pode, também, haver efeitos perversos. Como você vê a flexibilidade de procedimentos e a ausência de critérios estabelecidos *a priori*, para o que pode, ou não, ser considerado arte?

EC:

Parto do princípio que o artista não faz qualquer coisa e não podemos, nós mesmos, nos denominarmos artista. O artista é alguém que acha que as leis do mundo não lhe convém e inventa um outro mundo, com outras leis. É preciso que esse mundo inventado pelo artista funcione, que tenha uma lógica rigorosa, integrando sentido e *non-sens*. Cada artista inventa um mundo diferente, tão real quanto os outros. Assim os artistas multiplicam a realidade, acelerando as mutações dos organismos vivos. São as leis do vivido que o artista exprime (na biologia se diz que as mutações se exprimem em consequência de erros na cópia da multiplicação das células). Mudar de técnica é, claramente, um acelerador de mutações. O artista é livre para cometer erros, mas tem a obrigação de chegar com êxito, no final.

Na antiguidade grega ou romana, o espaço público era o lugar onde os cidadãos, todos livre, discutiam sobre a vida da *citê*, em igualdade, uns com os outros. Porque participa dessa igualdade entre os seres humanos, a arte deve deixar o espaço privado (o ateliê) para ser mostrada no espaço público. Na realidade a arte se ocupa das relações dos seres humanos com o mundo exterior e dos efeitos que são produzidos por essas relações, ao inverso das ciências que estudam as relações das coisas entre elas.

Os artistas partem de suas emoções e de seus sentimentos pessoais, que irão fundir-se com muitas outras experiências relativas à época em que vivem ou, como disse, de outras épocas. O trabalho artístico demanda uma grande concentração do espírito para que surjam novas combinações que serão as obras, portadoras de emoções completamente inéditas.

A poesia não é soltar o freio da emoção, mas uma maneira de escapar às emoções; não é a expressão da personalidade mas uma maneira de escapar à personalidade (T.S. Eliot). No final, quais são os critérios que permitem dizer

que uma obra é, ou não, uma obra de arte? Quando os “observadores”, sejam quem forem, experimentam emoções. Eu quero que minhas obras sejam recebidas como um golpe, um choque físico. Que uma relação íntima se estabeleça de um só golpe com os observadores, seja qual for o país, a cultura. Que os observadores sejam transformados. Se isso acontecer, significa que tive êxito em criar emoções impessoais, que podem pertencer a todo mundo, e que, justamente, consegui escapar de minha personalidade. Ora, o que é que nos comove, verdadeiramente? A maneira como estamos ligados ao passado e ao nosso futuro através de um presente concreto, que nos escapa completamente. Por isso precisamos que uma obra, seja qual for, contenha a totalidade do tempo (é a “imagem dialética” de W. Benjamin). Daniel Arasse explica isso muito bem no início de *Histoires de peintures*.

SR:

Você desempenha com notoriedade duas atividades paralelas no campo da arte, a de artista, e a de crítica de arte. Como você vê a manifestação do íntimo na sua produção artística? Enquanto crítica de arte, você consegue identificar a parte do íntimo na sua produção artística, ou você se acha muito implicada no seu próprio processo de criação para ter a distância crítica para fazer uma análise?

EC:

Ser artista e crítica de arte alimenta essa instabilidade dos organismos vivos que evoquei, é um constante desequilíbrio. Tenho necessidade das duas atividades. Mas é sempre depois das exposições, que identifico a parte do íntimo nos meus trabalhos. Aliás, é porque vi esses elementos íntimos que até então eu era a única a perceber, desvendados à vista de todos, que me senti autorizada a falar sobre isso a respeito de outros artistas. Quando eu exponho meus trabalhos, se as pessoas ficam emocionadas, se eu as toquei — por exemplo, como quando fiz uma exposição na Ásia Central na província de Xijiang na China, em 2015 — eu sei que essa dimensão do íntimo, geral, estava presente. Eu compreendo muito bem que “são os observadores que fazem o quadro”.⁷ Nessa exposição realizada em Urümqi, eu expôs imagens aparentemente serenas e muito coloridas de *Loisirs de la vie moderne*, a partir de fotos tomadas em Paris e em Ipanema, no Rio. As pessoas, (os artistas, principalmente) experimentaram, na exposição, uma impressão de ameaça (que eu efetivamente havia trabalhado em todas as imagens). Essa impressão correspondia ao que vivem, porque a China é uma ditadura e os Ouïgours, muçulmanos que também falam árabe e habitam nessa região, são muito vigiados e perseguidos. Mas essa impressão de perigo latente nos meus trabalhos é recorrente, sou eu que a crio. Gosto de fazer emergir um mundo no qual nunca estamos seguros.

7. Eliane Chiron refere-se aqui a uma frase célebre de Duchamp: *ce sont les regardeurs qui font le tableau*. (N. De T.)

Frequentemente, a pedido, escrevo para reconstituir meu processo de criação, rememorar, descrever o que aconteceu. Isto é, desenvolvo um discurso poético. Nunca me coloco a questão da "distância" crítica, a qual se introduz pelo fato de um discurso sempre captar a continuidade das palavras dos outros tornadas conceitos, os quais podemos e devemos nos amparar. A grande preocupação da forma que o texto irá tomar instaura uma outra distância. Uma última distância se cria quando procuro saber como o que fiz pode conter toda história do gênero no qual esse trabalho se insere. Através da escrita compreendi que minhas imagens digitais eram pinturas, e meus vídeos pinturas em movimento, então para mim, pintura viva. Mas, em todo o caso, aquela que sou na vida cotidiana, aquela que pinta, e aquela que escreve, se distinguem. Eu me encontro completamente na essência desse propósito de Louise Bourgeois: na vida, eu me situo do lado da vítima, na minha arte eu assumo a responsabilidade do algoz.

Eliane Chiron

Artista Visual et crítica de arte. Professora Emérita da Universidade de Paris I. Diretora do CRAV (Centre de Recherches en Arts Visuels, Université de Paris I, Sorbonne). Expõe e publica textos sobre arte. Organizou a publicação *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain* (Publications de la Sorbonne, 2012).

Sandra Rey

Artista Visual. Expõe e publica textos sobre arte e crítica de arte. Pesquisadora no CNPq. Líder do Grupo de Pesquisas Processos Híbridos na Arte Contemporânea. Professora convidada nos Programas de pós-graduação da UFRGS e UFSM.

(*) Texto enviado em 2017.